



## Perspectives chinoises

2014/1 | 2014  
Hong Kong depuis 1997

---

### David Clarke, *Chinese Art and Its Encounter with the World*,

Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011, 259 p.

Nicolas Idier

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6794>  
ISSN : 1996-4609

#### Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

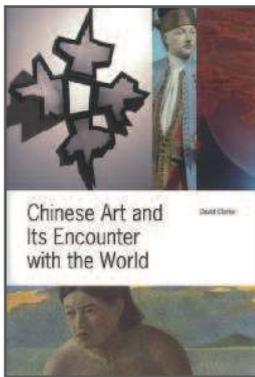
#### Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2014  
Pagination : 81-82  
ISBN : 979-10-91019-01  
ISSN : 1021-9013

#### Référence électronique

Nicolas Idier, « David Clarke, *Chinese Art and Its Encounter with the World*, », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2014/1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6794>

---



**David Clarke,**  
**Chinese Art and Its Encounter**  
**with the World,**  
 Hong Kong, Hong Kong University  
 Press, 2011, 259 p.

## NICOLAS IDIER

David Clarke est le fondateur et le directeur scientifique du *Hong Kong Art Archive*, une base de données utile à l'historien de l'art mais également au collectionneur, au critique, à l'annonceur et au galeriste. Par la diversité de ses activités (il a siégé au *Hong Kong Arts Development Council*, au *Hong Kong Arts Centre* et siège aujourd'hui au comité scientifique de la *Hong Kong Art School* ; il est par ailleurs photographe), Clarke envisage le monde de l'art dans trois de ses dimensions principales : création artistique, recherche académique et administration de sa valorisation. Cela confère une richesse particulière à cette compilation de six de ses articles dont certains avaient déjà été publiés dans des catalogues d'exposition, des ouvrages collectifs et des revues spécialisées entre 2005 et 2010. Ajoutons à ce premier constat positif que Clarke vit sur le terrain même de son objet d'investigation. Cette proximité favorise une forme d'empathie qu'il revendique et qui à notre sens est une qualité nécessaire pour la discipline histoire de l'art, laquelle ne peut se priver de la fréquentation régulière de son sujet d'étude. Cette triple qualité scientifique, publique et artistique ouvre des perspectives élargies. Le rapprochement entre les différents métiers de l'art permet en effet d'obtenir une histoire de l'art non formaliste sans pour autant perdre l'œuvre de vue. Cela est rendu nécessaire par la complexification de l'histoire de l'art à l'époque moderne et contemporaine, notamment du fait de l'accélération des échanges et de la multiplication des écrans et des références croisées. Si l'image circule avec une rapidité plus grande que le texte, cela signifie-t-il qu'il n'y faille aucune traduction ? Résolument pas, car elle s'insère dans un environnement complexe, ce que l'ouvrage de David Clarke s'attelle à rappeler : les processus de transferts culturels, de résistance et de mimétisme ainsi que d'ingestion sont à l'œuvre entre la Chine et l'Occident depuis leurs premiers contacts.

Si nous pouvons regretter que le titre de l'ouvrage de David Clarke envisage le sujet d'une manière trop large, comme c'est souvent le cas des recueils d'articles ou de contributions déjà publiés, le principal est que chaque chapitre soit parfaitement construit et fournisse au lecteur des clefs de compréhension sur des sujets à la problématique resserrée : l'artiste chinois Chitqua, qui a vécu à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis les relations entre Teng Baiye et Mark Tobey à une époque creuset de la modernité esthétique chinoise (années 1920), constituent la première partie intitulée « trajectoires » ; la deuxième partie est consacrée à deux questions récurrentes : la représentation du corps et l'abstraction ; la troisième et dernière partie se concentre sur deux villes « entre la Chine et le monde », Macao et Hong Kong. Clarke envisage donc les axes majeurs de l'histoire de l'art dans le spectre de l'histoire culturelle : les artistes, les concepts, les lieux. L'analyse formelle de certaines œuvres permet, sans tomber dans un structuralisme

excessif, de synthétiser la conjonction de ces trois axes. Si l'auteur considère que son ouvrage jouit d'une approche « multi focale » (introduction, p. 5), tout semble concourir à souligner l'importance du lieu de production, ou de réception, de l'œuvre, du concept, de l'artiste.

D'abord, Chitqua, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Londres. Auteur de statuettes et poupées, cet artiste permet à David Clarke d'aborder l'art chinois par son biais le moins noble : l'artisanat et l'anecdote, à l'opposé de l'art des lettrés qui monopolise généralement les expositions internationales et chinoises. Pierre Ryckmans avait opté pour une démarche similaire en consacrant une monographie à Su Renshan, peintre peu connu du Guangdong, au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(1)</sup>. L'itinéraire de Chitqua nécessite une narration que Clarke recompose : de Canton à Londres où il arrive en 1769 et repart en 1772 (il ne supportait pas le climat britannique), bilingue en anglais, expert en art chinois pour des collectionneurs anglais, introduit dans la haute société londonienne où son art fait sensation. Pour démêler l'itinéraire de Chitqua, Clarke explore une grande diversité de sources : gazettes d'époque, journaux personnels mais aussi peintures. Cette enquête visuelle est utilement reconstituée par une iconographie de qualité. Elle permet à l'auteur une première conclusion : la circulation des artistes chinois, qui est aujourd'hui l'un des moteurs principaux de l'art contemporain mondialisé, a commencé très tôt, avec des personnalités parfois méconnues comme celle de Chitqua, « exemple pionnier », à l'origine d'une généalogie que David Clarke explore dans la suite de son ouvrage : Teng Baiye, Zao Wou-ki, Lin Fengmian, Li Tiefu.

Après avoir abordé l'itinéraire d'un artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, Clarke se penche sur les relations de deux artistes considérés comme des maîtres de la modernité esthétique dans l'une et l'autre des historiographies chinoise et occidentale : Teng Baiye (1900-1980) et Mark Tobey (1890-1976). L'« écriture blanche » de Mark Tobey, qui constitue un tournant esthétique important ayant influencé de nombreux artistes contemporains comme Jackson Pollock, provient, du moins en partie, de la découverte de l'art asiatique, et plus particulièrement chinois. La rencontre avec Teng Baiye eut d'abord lieu à Seattle, dans les années 1920. Quelques années plus tard, Tobey se rend en Chine, et continue son apprentissage de la calligraphie. Ainsi, les itinéraires s'entrecroisent-ils.

Autant l'influence de l'art contemporain occidental sur les productions chinoises tout au long du XX<sup>e</sup> siècle est une évidence formelle, autant la réciproque est-elle moins connue. C'est sans doute l'un des principaux mérites de l'ouvrage de Clarke : celui de montrer, par des exemples précis et documentés, l'interpénétration des arts chinois et occidentaux, et la réciprocité des influences. Le lecteur appréciera aussi l'importance donnée à l'analyse linguistique de premier niveau, notamment les problèmes de transcriptions phonétiques des patronymes chinois. Cette question n'est pas anecdotique, puisqu'elle conditionne les sources d'époque. Concernant Teng Baiye, les ouvrages d'histoire de l'art en langue anglaise pataugent littéralement entre « T'eng Kwei », « Teng Kuei », « Teng Kroeï », « Teng Quay » et même « Kwei Dun », pour désigner en réalité Teng Gui, vrai nom de Teng Baiye. Nous citons cet exemple afin de souligner une autre qualité de l'ouvrage de Clarke : nous faire entrer de plain-pied dans la méthodologie, et ses obstacles, de l'histoire de l'art croisée.

Clarke cite à plusieurs reprises les propos des artistes qu'il aborde ainsi que des souvenirs rapportés par les témoins de ces rencontres croisées, ce qui constitue une autre forme d'entrée de plain-pied. Ainsi de l'extrait d'une lettre que Tobey envoie en 1934 depuis Shanghai à Dorothy Elmhist, riche

1. *La Vie et l'œuvre de Su Renshan, rebelle, peintre et fou*, UER Asie orientale, Université Paris VII, 1970.

philanthrope américaine liée à de très nombreux artistes de l'époque : « [...] les Chinois n'ont conscience ni de la ligne des corps ni de celle de leur nudité » (p. 101). Le lecteur découvre autant les processus historiques d'échanges, qu'il parcourt la pensée esthétique exprimée par les acteurs. Dès lors, les lignes de séparation deviennent moins distinctes et tranchées qu'on ne le présente : tandis que dans les décennies 1920 et 1930 Tobey expérimente l'art de la calligraphie et de la ligne, Teng Baiye explore à la même période les volumes par la sculpture et la peinture à la main (« peinture au doigt »), pratiques peu considérées dans les jugements esthétiques chinois pour la raison qu'elles se dispensent de l'usage du pinceau.

Le lien entre cette première partie et la suivante est la ville de Shanghai, qui a été pour de nombreux artistes un lieu d'apprentissage et de découverte réciproque. Cette deuxième partie convaincra aisément les lecteurs de Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Arts : Style, Artist, and Society* (Georges Braziller Inc., 1994), dans lequel le professeur de l'université Columbia explorait la visibilité grâce à plusieurs biais, critique, philosophique, psychanalytique, mais toujours en partant de l'image elle-même – ce qui distingue son entreprise de toute généralisation abstraite. Clarke se penche sur les deux plus grandes questions posées, et le plus fréquemment, à propos de la différence entre l'art chinois et l'art occidental : d'abord la place du corps ; ensuite la question de l'abstraction. Ces deux chapitres sont distincts l'un de l'autre, et pourtant ils forment, côte à côte, un ensemble cohérent puisque c'est la calligraphie qui est considérée comme le nœud de la problématique. Clarke apporte à son analyse une profondeur de champ historique, en utilisant par exemple les travaux de Lothar Ledderose sur le peintre et calligraphe Mi Fu (*Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton, Princeton University Press, 1979) ; il utilise ensuite les expositions du début du xx<sup>e</sup> siècle ainsi que les images reproduites dans les magazines et revues de l'époque, notamment celles de Shanghai, qui fut un catalyseur de la rencontre des deux modernités, occidentale et chinoise. Une fois encore, le pragmatisme de l'approche de Clarke le préserve des théorisations hâtives. Il décrypte ainsi les nouveaux systèmes de production au xx<sup>e</sup> siècle (notamment le développement de l'atelier, qui ne peut être confondu avec l'étude du lettré, qui laissait moins de place à la *production* qu'à la *réflexion*). De plus, cette partie offre à l'auteur l'occasion d'interroger la question de la réception critique. Il le fait non seulement pour le développement du nu dans les années 1920 et 1930 à Shanghai, mais également, tout comme Eric de Chassey l'a établi pour les États-Unis<sup>(2)</sup>, pour la réception de l'abstraction. Cette question de l'abstraction est une fois encore traversée par la problématique calligraphique, comme on le voit avec la citation d'une œuvre du peintre hongkongais Lui Shou-kwan, *Zhuangzi* (1974, coll. Musée d'art de Hong Kong), dont les trois catégories de motifs se complètent : colonne de caractères calligraphiés qui s'achève sur un sceau à l'encre rouge ; traits épais d'encre noire, rappelant le geste calligraphique (notamment par les « blancs évanescents » *feibai* 飛白) ; ailes de papillon de couleur rouge. Clarke considère cette œuvre comme un aboutissement dans l'œuvre de l'artiste, en cela qu'elle concilie l'abstraction moderne parfaite de l'œuvre plane avec l'espace de la calligraphie. Il décrypte le mécanisme spécifiquement chinois d'appropriation de l'abstraction, y compris dans sa relation à la tradition du motif de montage-et-eau.

Dans la troisième partie, Clarke s'interroge sur deux villes, déjà très étudiées : Macao et Hong Kong. Leur statut de zones tampons est utilisé par l'auteur pour analyser ce qui crée une identité locale. À partir de plusieurs exemples visuels, y compris photographiques, se dégage une fois encore la spécificité de l'objet étudié. On sent dans cette dernière partie l'implication

personnelle de l'auteur, qui choisit de préciser que lui-même réside à Hong Kong et qu'il a donc un point de vue non objectif sur cette ville et sa proche voisine, ce que tend également à rappeler sa biographie de photographe<sup>(3)</sup>. La question de l'identité amène à poser celle de la réception critique : Clarke considère l'industrie touristique comme une part intégrante de la constitution visuelle du « spectacle » de Macao. Les conclusions psychologiques pourraient menacer, quand Clarke évoque l'« anxiété dissimulée derrière le concept de « ville monde » », à propos de Hong Kong, si l'analyse visuelle ne fournissait pas une rationalité efficace. L'ouvrage de Clarke se concentre sur l'analyse visuelle, grâce à des exemples concrets. Ces exemples constituent autant de preuves que l'histoire de l'art chinois est un domaine où les influences croisées, les processus de transferts culturels et d'acculturation/in-culturation sont de première importance.

L'objectif de Clarke est atteint : prouver que l'histoire de l'art chinois doit nécessairement être intégrée à l'histoire de l'art mondial, et non pas seulement sous l'étiquette d'art « extra-occidental », mais comme partie prenante et active de la constitution d'un patrimoine visuel commun, dont les plus récentes expérimentations sont largement tributaires. Un autre intérêt de l'ouvrage est de souligner la force d'analyse de l'histoire de l'art appliquée à la Chine contemporaine. Sans dédaigner l'analyse formelle et certaines de ses problématiques traditionnelles, l'histoire de l'art est une discipline en mesure d'aborder la complexité des évolutions contemporaines.

Nous ne pouvons pas achever la recension de l'ouvrage de Clarke sans mentionner une dernière fois les nombreuses illustrations, la qualité parfaite de leur reproduction, la pertinence de leur choix : la qualité éditoriale de l'ouvrage participe au plaisir de lecture, et surtout, à une meilleure compréhension du propos de l'auteur. Clarke, à la manière d'un commissaire d'exposition, procède à des rapprochements d'images réellement intéressants, comme les saisies d'écran de Maggie Cheung et d'Anita Mui, pour ne citer qu'un seul exemple. Cette maîtrise de l'image affine le regard et fait de cet ouvrage une expérience visuelle en tant que telle. L'éducation de l'œil, qui est l'objectif caché derrière chaque bon livre d'histoire de l'art, est ici accomplie. Enfin, muni d'un index et d'annotations développées, cet ouvrage servira aussi bien aux étudiants qu'à tous ceux qui veulent comprendre les processus à l'œuvre dans l'histoire de l'art mondialisée.

■ **Nicolas Idier est agrégé d'histoire et docteur en histoire de l'art chinois (Paris IV Sorbonne) ; chercheur associé au Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris IV Sorbonne (CREOPS) ; attaché culturel chargé du livre et du débat d'idées à l'Ambassade de France en Chine (nicolas.idier@diplomatie.gouv.fr).**

2. *La Peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*, Paris, Gallimard, 2001.
3. Expositions « The Metropolis – Visual Research into Contemporary Hong Kong » en 1996 au Hong Kong Art Centre ; « A Year in the Life of a City » en 2007 au Musée de l'Université de Hong Kong ; « Hong Kong Experience » également en 2007, au Royaume-Uni.